



HAL
open science

Une parole “soufflée” : quelques remarques sur les dialogues de Cocteau pour les Dames du Bois de Boulogne de Bresson

Christophe Martin

► **To cite this version:**

Christophe Martin. Une parole “soufflée” : quelques remarques sur les dialogues de Cocteau pour les Dames du Bois de Boulogne de Bresson. *La Revue des Lettres modernes. Série Jean Cocteau*, 2008, 5, pp.53-71. hal-01764768

HAL Id: hal-01764768

<https://hal.science/hal-01764768v1>

Submitted on 12 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Une parole “soufflée” : quelques remarques sur les dialogues de Cocteau pour les *Dames du Bois de Boulogne* de Bresson¹. » *Série Jean Cocteau*, n° 5, Paris, éd. Minard-Lettres modernes, 2008, p. 53-71.

S'intéresser aux dialogues signés par Cocteau pour *Les Dames du Bois de Boulogne* constitue à bien des égards une gageure. Car si les dialogues du film de Bresson sont assurément célèbres, si certaines répliques sont même passées à la postérité², le paradoxe est que celui qui s'en trouve crédité au générique voit son rôle généralement occulté, souvent même explicitement dénié. Dès la sortie du film, l'opinion la plus répandue est que la part de Cocteau dans le film est visiblement « mince », pour reprendre les termes de François Chalais³. Raymond Queneau, qui estime que le film est un « navet sensationnel », juge le dialogue « inconsistant » et en fait grief à leur auteur : « 'Jean' ne s'est pas foulé⁴ ». Si, en 1951, André Bazin voit au contraire dans le film un chef-d'œuvre d'adaptation cinématographique, il va paradoxalement plus loin encore dans la dénégation du rôle de Cocteau : « les mérites insolites du dialogue ont été attribuées en bloc à Cocteau qui n'en a pas besoin pour sa gloire. C'était faute d'avoir relu *Jacques le fataliste*, car on y eût trouvé le texte presque in extenso. La plupart des répliques essentielles, des scènes capitales par le dialogue, sont le mot à mot de Diderot. » D'où, quelques lignes plus loin, une formule saisissante, restée fameuse, évacuant ostensiblement toute référence à Cocteau : « il n'a fallu que le bruit d'un essuie glace d'automobile sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien⁵ ». Philippe Roger a contesté ces analyses, affirmant à l'inverse que pas une ligne du texte original n'avait été conservée telle quelle. Mais cette affirmation ne l'a nullement conduit à réévaluer le rôle de Cocteau. Tout en insistant à juste titre sur l'impossibilité de démêler sa part exacte dans le travail d'adaptation du texte de Diderot, Philippe Roger s'est appuyé sur les propres déclarations de Cocteau pour estimer que son rôle avait probablement été quasi nul : « Il n'est pas impossible en l'occurrence, que Cocteau ne soit ni coquet, ni prudent, mais simplement véreux⁶ ». De fait, les indications, d'ailleurs parcimonieuses, fournies par Cocteau insistent toutes sur sa totale soumission à la volonté de Bresson : « Moi, je me suis complètement plié à Bresson. Jamais l'ombre d'un dissentiment » ; « Mon rôle de dialoguiste ? Presque nul. Bresson me donnait les scènes, le nombre des répliques⁷ » ; « Dans les *Dames*, je n'étais que le serviteur amical de Bresson⁸ ».

¹ Je remercie Serge Linarès pour son aide et sa confiance, ainsi que Véronique Ferrer pour son amical soutien.

² Les répliques des deux premières scènes figurent d'ailleurs en bonne place dans une récente anthologie consacrée aux « dialogues cultes du cinéma français » signée Bernard Chardère (Paris, Larousse, 1999).

³ *Carrefour*, 28 sept. 1945.

⁴ *Front national*, 6 octobre 1945.

⁵ André Bazin, « *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma* n° 3, juin 1951, p. 10.

⁶ Philippe Roger, « Diderot, Cocteau, Bresson, ou 'L'histoire d'un mariage saugrenu' (à propos des *Dames du Bois de Boulogne*) », dans *Interpréter Diderot aujourd'hui*, éd. J. Proust, Colloque de Cerisy, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 35.

⁷ Propos rapportés par Paul Guth dans *Autour des Dames du Bois de Boulogne. Journal d'un film*, Paris, Julliard, 1945, p. 10 et p. 34.

⁸ *Pour tous*, 23-7-1946, repris dans *Du cinématographe*, Paris, éd. du Rocher, 2003, p. 174.

Il ne s'agira nullement ici de renverser la perspective et de démontrer que la réussite du film tiendrait en réalité essentiellement à l'influence déterminante du travail de Cocteau. Un tel paradoxe n'aurait d'ailleurs pas même le mérite de la nouveauté puisqu'il a déjà été soutenu, dès 1954, par François Truffaut. « On a coutume, écrivait celui qui était alors le critique vedette de la revue *Arts*, de sous-estimer la part de Cocteau, qui sut pour l'occasion devenir un rewriter de génie⁹ ». Selon Truffaut, si le rôle de Bresson n'est pas tout à fait « négligeable », la part de Cocteau est « celle du lion » : « dès la première réplique, sa griffe est là. » Parmi ces formules qui porteraient la « griffe » de Cocteau et qui donneraient au film son caractère à la fois « insolite » et « réaliste », Truffaut ne manque pas de citer deux répliques fameuses : « il n'y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour » et « je ne puis vous recevoir, entrez ». Or, la première, on le sait, est un emprunt à Pierre Reverdy, comme Jean Cocteau l'avait révélé dès 1946¹⁰. Et si l'on en croit Mireille Latil-Le Dantec, Bresson lui-même aurait contesté l'attribution par Truffaut de la seconde à Cocteau¹¹. A vouloir discerner la marque spécifique de Cocteau dans telle ou telle réplique du film, on risque fort de se perdre en impressions vagues et en conjectures invérifiables tant Bresson fut visiblement soucieux de ne jamais perdre le contrôle du travail de réécriture du texte de Diderot.

Que Bresson ait fait appel à Cocteau, voilà qui, en dépit du caractère indécidable de cette intervention, ne nous semble pourtant nullement indifférent. Qu'est-ce qui, au-delà de toute considération circonstancielle, a pu inciter Bresson à solliciter cette collaboration ? Quels principes esthétiques ce choix révèle-t-il dans le projet d'adaptation du texte de Diderot ? Telles sont les questions qu'on voudrait poser ici, en faisant l'hypothèse que le plus grand mérite de Cocteau est peut-être moins d'avoir laissé sa « griffe » sur le film que d'avoir accepté de fournir un travail conduisant en réalité à une double dépossession puisqu'il s'agissait, en amont, de se mouler dans le texte de Diderot et, en aval, de se mettre au service d'une œuvre à venir dont le projet lui échappait absolument.

Il importe d'abord de retracer – fût-ce de manière parfois un peu hypothétique puisque tous les documents ne nous sont pas accessibles – le processus complexe dans lequel le travail de réécriture de Cocteau s'est inséré, en tenant compte des modifications apportées au dialogue au cours du tournage et du montage. Selon le témoignage de Paul Guth, Bresson aurait d'abord « médité sur l'histoire de Diderot, sur les moyens de la transposer à notre époque ». Il aurait ensuite « rédigé un synopsis où l'histoire transformée apparaissait dans ses grandes lignes, puis un scénario où les événements étaient vus plus que contés, et enfin [un] découpage où tout est transformé en images¹² ». C'est certainement à la fin de la deuxième phase distinguée par Paul Guth, celle du « scénario », qu'il faut situer l'intervention de Cocteau. Son travail de réécriture, dont on peut suivre les étapes principales grâce à quelques notes du *Journal* des années 1942-1945, aboutit à la rédaction d'un manuscrit passé en salle des ventes en 1972, comportant 98 pages autographes¹³. L'efficacité du travail de Cocteau est

⁹ *Arts*, 22-29 septembre 1954 (repris dans *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, p. 208-211).

¹⁰ « La seule réplique introduite exactement n'était pas de Diderot mais de Pierre Reverdy. Elle se trouve dans une pièce non encore représentée. « Il n'y a pas d'amour. Il n'y a que des preuves d'amour ». Elle figure dans *Les Dames du Bois de Boulogne* comme un hommage à ce grand poète et à ce grand ami » (*Du cinématographe*, p. 174).

¹¹ Entretien inédit avec François Truffaut (1977), publié dans *Robert Bresson. Eloge*, Mazzotta - Cinémathèque française, Milan, Paris, 1997, p. 84.

¹² *Autour des Dames du Bois de Boulogne*, p. 16.

¹³ J'emprunte ces indications à l'ouvrage de Francis Ramirez et Christian Rolot : *Jean Cocteau : l'œil architecte*, Paris, ACR éd., 2000, p. 278 (les auteurs renvoient au catalogue de la galerie « Les mains libres », 1972, p. 19).

remarquable. Le 11 février, il écrit dans son *Journal* : « Bresson me demande un coup de main pour son film. Je veux bien l'aider si Ploquin me paie très cher. Car ce travail dérange mon travail¹⁴. » Le 14 février, le travail de réécriture est en cours : « Pour rendre service à Bresson, je me suis embarqué dans un travail supplémentaire, travail qui retarde les miens. Je lui récris ses dialogues. Le film est inspiré par ce conte de Diderot où une femme se venge d'un homme en lui faisant épouser une jeune fille qui est une grue ». Alors que les contrats ont été signés le 18 février, Cocteau note le 24 février qu'après avoir travaillé « tous les jours » avec Bresson (en se cachant dans l'appartement des Vaudable pour ne pas être dérangé), il a fini les dialogues la veille¹⁵. Comme le soulignent Francis Ramirez et Christian Rolot, Cocteau achève son travail avec trois semaines d'avance sur la date de livraison mentionnée sur le contrat¹⁶. A vrai dire, le travail n'était manifestement pas tout à fait achevé et Cocteau dut le reprendre ou du moins le peaufiner puisqu'un mois, plus tard, le 29 mars, il indique : « Pourrai-je tourner mon film [i.e. *La Belle et la Bête*] en juillet ? J'en doute. J'ai terminé les dialogues du film de Bresson¹⁷ ».

L'étape suivante conduit à l'élaboration du troisième document évoqué par Paul Guth, qu'il appelle le « découpage » et qu'on désignera ici comme le script, ainsi décrit dans le journal de tournage : « une brochure de 112 pages tapées à la machine. Pages divisées en deux colonnes : à gauche, les images ; à droite le son : paroles, musique et bruits¹⁸ ». Faute de pouvoir comparer ce document avec le manuscrit autographe évoqué plus haut, il est impossible de déterminer d'éventuelles modifications à ce stade du processus. L'examen du script permet en revanche d'observer les modifications et les suppressions apportées aux dialogues en cours de tournage ou au moment du montage (dans le cas de scènes coupées)¹⁹.

Une telle comparaison (facilitée par la publication des dialogues du film²⁰) révèle immédiatement deux traits principaux, qui ne sont contradictoires qu'en apparence : on est frappé d'abord de ce que la très grande majorité des répliques du script se retrouvent mot pour mot dans le film. Autrement dit, le respect du texte que Bresson exige de ses acteurs est presque aussi scrupuleux que si le dialogue avait été écrit en alexandrins. On en a d'ailleurs la confirmation dans le journal de tournage tenu par Paul Guth : non seulement, Bresson s'y montre extrêmement attentif à la diction et au « phrasé » de ses acteurs, répétant les prises jusqu'à ce qu'il obtienne la tonalité et la « musique » voulues, mais il corrige systématiquement les moindres erreurs, les moindres substitutions lexicales :

Mme Bogaert [Mme D.]. – C'est une vraie joie...

¹⁴ Cocteau, *Journal : 1942-1945*, éd. Jean Touzot, Paris, Gallimard, 1989, p. 471.

¹⁵ *Journal : 1942-1945*, p. 475.

¹⁶ Voir *Jean Cocteau : l'œil architecte*, p. 278.

¹⁷ *Ibid.*, p. 490.

¹⁸ *Autour des Dames du Bois de Boulogne*, p. 16.

¹⁹ L'exemplaire du script que j'ai consulté est conservé dans les archives Jean Cocteau de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Je remercie vivement Mme Claudine Boulouque pour m'en avoir facilité la consultation. Ce document n'est pas seulement capital dans la perspective d'une étude des dialogues signés Cocteau mais pour toute analyse du film lui-même puisqu'on peut y découvrir un certain nombre de scènes qui ne figurent pas dans la version finale, soit qu'elles n'aient pas été tournées, soit, ce qui est manifestement le cas le plus fréquent, qu'elles aient été coupées lors du montage. On regrettera que, sauf erreur, nul commentateur n'en ait jusqu'alors tenu compte. Une comparaison minutieuse du découpage prévu et du film tel que nous le connaissons aurait pourtant toute chance d'être fructueuse.

²⁰ Les dialogues ont été publiés une première fois dans les *Cahiers du Cinéma* n° 75-77 (oct.-décembre 1957) sous le titre « Jean Cocteau, *Les Dames du Bois de Boulogne*, dialogue », puis, avec le découpage complet, dans l'excellent numéro de l'*Avant-scène* préparé par Vincent Pinel et Jean Sémolué (n° 196, 15 novembre 1977).

Bresson. – Une vraie *fête*...²¹.

On peut donc en déduire que toutes les modifications, fussent-elles de détail, ont été voulues par Bresson. De fait, si ces modifications, on le verra, sont nombreuses, les simples substitutions de mots ou de phrases, et *a fortiori* les ajouts sont rares. Certaines corrections semblent révéler le souci de conserver au dialogue une parfaite « tenue », aux dépens de tout effet d'oralité : lorsque Mme D. demande à Hélène si elle connaît leurs malheurs, celle-ci ne répond plus, comme dans le script, « je suis au courant » mais « je les soupçonne²² ». On relève aussi la substitution de quatre répliques, dans la scène où Agnès se livre à sa dernière danse, avant de s'effondrer. Dans le script, Agnès tombait dans un fauteuil :

Agnès. – Tâte mon cœur

Mme D. – Mais c'est effrayant !

Agnès. – Je n'ai plus le cœur à la danse.

Mme D. – Tu prends tout trop à cœur.

On peut supposer que Bresson jugea l'antanaclase un peu précieuse, et qu'elle annonçait les syncopes répétées d'Agnès dans les dernières scènes du film de manière un peu trop voyante. Dans le film, la chute d'Agnès est légèrement dramatisée (elle tombe à terre). Le dialogue, en revanche, gagne en sobriété :

Mme D. – Qu'est-ce qui se passe ?

Agnès. – Mais il ne se passe rien...

Mme D. – Comment rien ? Je t'ai cru morte...

Agnès. – Mais rien du tout... je ne danserai plus... C'était mon cœur...

Si ces substitutions restent exceptionnelles, et si les simples ajouts sont sinon inexistantes du moins quasi insignifiants, les coupures et les compressions vigoureuses sont en revanche beaucoup plus nombreuses et beaucoup plus frappantes. La confrontation du script et des dialogues du film révèle de nombreuses suppressions, de dimensions d'ailleurs très variables. Ces coupes ne concernent parfois que quelques mots comme dans cette réplique d'Agnès à la fin de son ultime danse, juste avant sa chute :

Agnès. – Je n'ai pas changé de quartier... et de manière de vivre, j'ai <changé de peau, j'ai changé d'âme. J'ai changé de cœur>.

Dans le film, la phrase reste en suspens, révélant un effort constant chez Bresson pour jouer de l'implicite et éviter tout appesantissement. De ce principe d'économie maximale du discours découle l'élimination de séquences dialoguées beaucoup plus développées, voire de scènes entières. Ainsi des plans numérotés 114 à 117 dans le script qui devaient se situer immédiatement après la scène où Jean finit par obtenir d'Hélène la promesse qu'elle lui arrangera une rencontre avec Agnès dès le

²¹ *Autour des Dames du Bois de Boulogne*, p. 119.

²² *Avant-scène* n° 196, p. 14.

lendemain²³. Dans le script, au moment où Jean s'apprête à partir, il croise trois personnages masculins :

Paul, Pierre, François (*Off*). – Bonjour, bonjour, bonjour.
Jean, Hélène. – Bonjour.
Pierre. – On ne vous voit plus, Hélène.
Jean. – Où allez-vous ?
Pierre. – Nous cherchons une danseuse.
François. – Une danseuse qui a disparu...
Paul. – ... et qui laisse derrière elle une trentaine d'amants...
François. – ... au désespoir.
Pierre. – Toi, tu nous méprises. Tu es un sage.
Jean. – Moi ! Je ne peux hélas vous rendre aucun service.
Hélène. – Bonne chance !

C'est manifestement au moment du montage que la scène a été supprimée puisque son tournage est évoqué dans le journal de Paul Guth²⁴. On peut supposer que l'ironie de la scène dut paraître à Bresson un peu trop pesante et finalement inutile.

Mais la coupure la plus significative (et sans doute pas la moins heureuse) concerne une phrase fameuse qui constitue le seul monologue du film. Au lendemain de sa fausse confiance, qui lui a permis d'obtenir l'aveu du désamour de Jean, Hélène, étendue sur son lit encore tout habillée, annonce à sa femme de chambre qu'elle n'est là pour personne et prononce ces quelques mots : « Je me vengerai ». On a beaucoup loué la remarquable sobriété de cet énoncé programmatique, sur lequel repose toute l'intrigue du film. Mais dans le script, Hélène formulait moins sobrement son projet de vengeance. Elle s'adressait en effet à Katsou, son petit chien blanc frisé, proférant quelques mots non dépourvus de fadeur, voire d'une certaine mièvrerie : « Me venger, Katsou, me venger... moi aussi, je peux mordre »...

A superposer les dialogues du script et ceux du film, on prend toute la mesure d'une exigence fondamentale de Bresson et qu'il formule lui-même en termes de *compression* : « Il faudrait oublier le cinéma, se laisser aller à son instinct, écrire et comprimer. La compression donne des résultats extraordinaires²⁵ » ; « Un dialogue de film n'est jamais un dialogue de théâtre ni un dialogue de roman. La parole doit y être comprimée à l'extrême de sorte que l'image qui l'accompagne ne fasse pas pléonasme²⁶ ». Ce principe d'économie du discours n'entraîne pas seulement des coupes par rapport aux indications du script mais aussi la substitution de formules d'une extrême densité à certaines séquences dialoguées. L'exemple le plus significatif se trouve dans la première scène, dont les dialogues, ce n'est pas un hasard, sont devenus parmi les plus célèbres du film :

²³ C'est-à-dire après le plan numéroté 181 dans le découpage proposé par l'*Avant-scène*.

²⁴ *Autour des Dames du Bois de Boulogne*, p. 146-148.

²⁵ *Ibid.*, p. 99.

²⁶ « Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton », dans *Etudes cinématographiques* n° 18-19 (« Jeanne d'Arc à l'écran »), Paris, Minard, 1962, p. 92.

Jacques. — Je n'ai pas réussi à vous distraire. Vous souffrez. (*Off*). Je sais bien que je vous agace, mais je suis votre plus vieil ami et si vous vous taisez, je vous parle. Hélène, vous avez tout lâché, tout sacrifié pour un amant qui ne vous aime plus.

Hélène. — Jean m'adore et je l'adore.

Jacques (*off*). — Vous savez très bien ce que je veux dire... Observez-le comme je vous observe. Il n'y a pas d'amour, Hélène, il n'y a que des preuves d'amour.

Les dialogues prévus par le script étaient beaucoup plus développés :

Jacques. — Je n'ai pas réussi à vous distraire. Vous me permettez d'être cruel ?

Hélène. — Je vous le permets et je vous écoute.

Jacques. — Vous aimez Jean.

Hélène. — Plus que tout au monde.

Jacques. — Et Jean vous aime ?

Hélène. — Plus que tout au monde.

Jacques. — Parfait. Pour Jean, vous n'avez pas hésité une minute à détruire le respect un peu surnaturel qui entourait votre personne. Vous avez permis qu'on dise de vous : cette étonnante Hélène est devenue une femme comme les autres. Est-ce exact ?

Hélène. — C'est exact.

Jacques. — Il est donc exact que si cet amour cessait, vous vous retrouveriez seule au monde.

Hélène. — Mais, cher ami, les exigences de l'amour sont terribles. Jean est ma vie. Je suis la sienne. Le reste ne compte pas.

Jacques. — Jean devait venir ce soir. Il n'est pas venu. Il ne vous quittait pas. Tout à coup, il a une famille, ses affaires l'absorbent. Il ne sortait plus, il sort, on le rencontre.

Hélène. — Mais c'est faux ! C'est faux ! Jean m'adore.

Jacques. — Méfiez-vous, Hélène.

Hélène. — Me méfier de quoi.

Jacques. — De votre entêtement, de votre orgueil.

On voit à quel point le dialogue du script se montrait encore soucieux de remplir la fonction d'exposition traditionnellement dévolue à la première scène en exploitant sans discrétion excessive l'invention du personnage de Jacques afin de délivrer au spectateur les informations que l'Hôtesse donnait à Jacques et son maître dans le texte de Diderot. La condensation temporelle était certes déjà remarquable puisque, chez Diderot, c'est très progressivement que certains traits de la conduite du Marquis des Arcis faisaient « pressentir » à Mme de La Pommeraye qu'elle n'était plus aimée²⁷. Mais la « compression » du dialogue dans sa version finale est saisissante. L'introduction de la formule fameuse de Reverdy permet de faire l'économie de tout le discours sur les exigences de l'amour et de toute l'énumération des signes qui devraient éveiller la méfiance d'Hélène.

Du point de vue de la collaboration de Cocteau et Bresson, cette réécriture du dialogue de la première scène est d'ailleurs très précieuse puisqu'elle semble clairement indiquer que Bresson a demandé à Cocteau de retoucher certains dialogues au cours du tournage (l'insertion de la citation de

²⁷ Voir *Jacques le fataliste et son maître*, éd. H. Lafon dans Diderot, *Contes et romans*, dir. M. Delon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 749.

Reverdy, on l'a vu, est revendiquée par Cocteau). Le journal que tient Cocteau à cette période paraît conforter cette hypothèse puisque le 13 novembre 1944, on trouve cette indication laconique : « travail avec Bresson²⁸ ». A cette date, le tournage du film, commencé le 3 mai 1944 et fortement perturbé par le contexte de la guerre et de la libération, est à la veille de reprendre. On se gardera donc d'interpréter toutes les modifications apportées au script comme des « corrections » que Bresson aurait opérées sur le travail de Cocteau. C'est plutôt une écriture à quatre mains qu'il faut concevoir, aussi bien pour le travail de rédaction de février 1944, que pour les modifications introduites lors du tournage.

Quand bien même, au reste, la collaboration de Cocteau serait restée très ponctuelle après la rédaction du script, et quand même certaines répliques auraient été effectivement « corrigées » par le seul réalisateur, il faudrait moins y voir un signe d'insatisfaction de la part de Bresson qu'un prolongement ou une radicalisation du travail de Cocteau. Car, à n'en pas douter, c'est bien pour la densité de son écriture que Bresson a fait appel à Cocteau. Ce dernier s'en est d'ailleurs lui-même expliqué : « Les dialogues, c'est où on ne parle pas. Ici, ils ont l'air de parler, mais ils ne parlent pas. J'ai donné à l'essentiel un côté de fioriture qui le fait paraître long quand il est court²⁹ ». « Dans les *Dames*, je n'étais que le serviteur amical de Robert Bresson qui voulait un dialogue sec et proche du style de Diderot³⁰. » Peu importe, au reste, que cette « sécheresse » puisse difficilement passer pour une caractéristique de l'écriture de Diderot et que la parenté stylistique des deux écrivains soit à vrai dire peu évidente. L'essentiel est que les directives de Bresson et les corrections apportées au script soient parfaitement convergentes. En ce sens, Truffaut n'a pas tort d'affirmer que ce qui a choqué dans les *Dames*, « c'est ce qui déjà pouvait heurter le public dans les travaux de Cocteau, mais poussé encore plus loin parce que Cocteau avait probablement été épuré par Bresson au point de devenir plus 'cocteauesque' [sic]³¹ ». La fermeté de la langue, la brièveté du trait qui fait mouche sont assurément des vertus qu'on peut porter au crédit de Cocteau. C'est d'ailleurs ce que suggérait P. Lagarde dès la sortie du film, lorsqu'il énumérait les qualités du dialogue : « sens aigu du mot, amour de la formule éclair, sorte de dénuement volontaire, qui devient une préciosité, réplique en coup de sonde et en coup de scalpel³² ». La confrontation des dialogues du script et de ceux du film montre clairement que ces caractéristiques d'écriture ont été systématiquement accentuées au moment du tournage et du montage³³.

Que Cocteau ait su répondre au souci bressonien de la *brevitas*, c'est ce que révèle la comparaison des dialogues du film avec le texte de Diderot. La place manque ici pour analyser en détail la manière dont les dialogues du film opèrent une « compression » systématique des dialogues de « l'histoire de Mme de La Pommeraye » dans les scènes directement inspirées du récit premier³⁴. On se

²⁸ *Journal : 1942-1945*, p. 574.

²⁹ *Autour des Dames du Bois de Boulogne*, p. 11.

³⁰ *Du cinématographe*, p. 174.

³¹ Entretien inédit de M. Latil-Le Dantec avec François Truffaut, dans *Robert Bresson. Eloge, op. cit.*, p. 84.

³² *Résistance*, 7 oct. 1945.

³³ On se contentera de signaler ici que dans la scène où Hélène s'introduit chez Mme D. et sa fille, découvre leur déchéance et leur propose de changer de vie, le dialogue du film subit de nombreuses modifications par rapport au script, révélant le souci de laisser une plus large place au non-dit et à l'implicite.

³⁴ On trouvera quelques analyses comparées à la fin de l'*Avant-scène* n° 196 (p. 76), ainsi que dans l'excellent article, déjà cité, de Ph. Roger (p. 41-43). Voir aussi l'article de Victor Bol : « De 'Madame de La Pommeraye' aux *Dames du Bois de Boulogne* », *Recueil commémoratif du Xe anniversaire de la faculté de philosophies et lettres*, Publications de l'Université Lovanium de Kinshasa, Louvain, éd. Nauwelaerts, 1968, p. 35-68. On consultera enfin avec profit la thèse récente d'Isabelle Singer : « *De deux morts et de trois naissances* ». *Robert Bresson et la*

bornera à citer deux exemples, d'inégale dimension. Chez Diderot, Mme de La Pommeraye insistait en ces termes sur la vertu supposée de Mme d'Aison et de sa fille afin d'attiser le désir du marquis des Arcis :

« N'allez pas confondre [cette femme] avec celles que vous avez connues : cela ne se ressemble pas ; on ne les tente pas, on ne les séduit pas, on n'en approche pas, elles n'écourent pas, on n'en vient pas à bout³⁵. »

Transposé dans la bouche d'Hélène, le discours abandonne un pluriel jugé sans doute trop ambigu³⁶, et adopte un rythme ternaire beaucoup plus vif :

Hélène. – [...] vous n'y êtes pas du tout ! c'est le type de la jeune personne inaccessible. On ne l'approche pas. On ne la tente pas. On n'arrive à rien³⁷ ».

Mais l'exemple le plus frappant est sans doute celui du monologue d'Agnès dans la scène finale. Le début est une reprise presque littérale de celui de Mlle d'Aison, tel qu'il est rapporté par l'hôtesse :

« Il me semble [...] que peut-être avec le temps j'obtiendrai miséricorde. Monsieur, de grâce, ne vous hâtez point de me pardonner. Tant de filles honnêtes sont devenues de malhonnêtes femmes, que peut-être serai-je un exemple contraire. Je ne suis pas encore digne que vous vous rapprochiez de moi, attendez, laissez-moi seulement l'espoir du pardon. Tenez-moi loin de vous, vous verrez ma conduite, vous la jugerez ; trop heureuse mille fois, trop heureuse si vous daignez quelquefois m'appeler !... Marquez-moi le recoin obscur de votre maison où vous permettez que j'habite, j'y resterai sans murmure³⁸. »

Agnès. – Peut-être avec le temps, vous me pardonnerez. Mais ne vous dépêchez pas... Tant de filles honnêtes deviennent des femmes malhonnêtes. Je serai peut-être un exemple du contraire. Je ne suis pas encore digne que vous vous rapprochiez de moi. Attendez. Laissez-moi seulement l'espoir... Vous jugerez ma conduite. Trop heureuse si vous acceptez un peu ma présence... Dites-moi le coin de votre maison où vous permettriez que j'habite. J'y resterais sans me plaindre...³⁹

Mais alors que le monologue de Mlle d'Aison se prolonge encore sur plus d'une vingtaine de lignes, celui d'Agnès s'essouffle rapidement, ne faisant plus que reprendre une ou deux formules du texte

littérature (dir. J. Kristeva, Univ. Paris VII-Denis Diderot, 2003, 3 vol. dactyl.). En dépit de la précision et de la qualité des analyses, on regrettera néanmoins que, de manière pour la moins paradoxale étant donné le sujet traité, l'auteur ne s'intéresse guère au rôle de Cocteau et ne fasse aucune référence au script des *Dames du Bois de Boulogne*.

³⁵ *Jacques le fataliste*, p. 772.

³⁶ A Paul Guth, Cocteau confie que l'une des principales difficultés du dialogue était de se tenir au plus près de la langue de Diderot tout en conservant « le sens de ce que le public peut supporter » (*Autour des Dames du Bois de Boulogne*, p. 34).

³⁷ *Avant-scène* n° 196, p. 18.

³⁸ *Jacques le fataliste*, p. 785.

³⁹ *Avant-scène* n° 196, p. 74.

original (« Je me connais », « vous pouvez m’oublier...»), et donnant surtout à entendre une parole en voie d’exténuation.

Même si une reprise aussi littérale du texte de Diderot est exceptionnelle dans le dialogue des *Dames*, il semble difficile, en l’occurrence, de souscrire au jugement de Philippe Roger qui (au rebours des analyses d’André Bazin) estime que, du début à la fin, « on ne relève aucune réplique complète qui soit le mot à mot de Diderot⁴⁰ ». Les modifications de détail sont certes très nombreuses, mais l’effet général n’en est pas moins celui d’une sorte de collage de fragments du texte source, les répliques de Diderot étant souvent réduites et abrégées. A cet égard, il semble qu’on puisse appliquer au dialogue des *Dames du Bois de Boulogne* les analyses de Bazin au sujet de l’adaptation du *Journal d’un curé de campagne* : « Bresson supprime, il ne condense jamais, car ce qui reste d’un texte coupé est encore un fragment original ; comme le bloc de marbre procède de la carrière, les paroles prononcées dans le film continuent d’être du roman⁴¹. » En ce qui concerne les *Dames*, un tel jugement devrait certes être quelque peu nuancé puisqu’il convient de faire la part de modifications plus nombreuses liées au principe de transposition. Mais c’est bien la volonté de laisser les traces d’une textualité et d’une littérarité antérieures qui est la plus frappante dans le travail de Bresson et Cocteau. Lors des premières projections, les critiques furent d’ailleurs fort sensibles à cette étrangeté du discours, y voyant l’une des faiblesses essentielles du film : « le dialogue surtout a un ton inactuel, une résonance littéraire que le cinéma supporte difficilement dans le cadre de la vie quotidienne⁴² ».

De fait, même si Cocteau regrette de n’avoir pu insérer davantage de phrases du texte de Diderot⁴³, il insiste sur le souci de conserver aux dialogues une dimension très « écrite » et volontairement inactuelle en dépit de la transposition : « La difficulté : garder le ton des Encyclopédistes, dans l’atmosphère très écrite d’aujourd’hui. Un ton plus précieux, plus organisé que le langage habituel⁴⁴ ». Là fut bien sans doute le rôle essentiel de Cocteau aux yeux de Bresson : tout se passe comme si cette hypervisibilité de l’écriture et de la littérarité du dialogue avait été si essentielle pour lui qu’il avait sollicité Cocteau afin d’homogénéiser de ce point de vue toutes les strates de son matériau (on a souvent remarqué d’ailleurs que les transitions entre les mots de Diderot et ceux de Cocteau étaient en général peu perceptibles, en dépit des différences de style des deux écrivains). Comme s’il lui avait fallu s’assurer que toute parole prononcée dans le film aurait la même qualité fondamentale de secondarité, chaque phrase devant clairement moins procéder de l’expression d’une psychologie et d’une intériorité que de la répétition d’une réalité textuelle antérieure. On voit en quoi cette recherche conduit très directement à l’invention du « modèle » bressonien et à sa fameuse diction recto-tono, et qu’on a donc eu tort d’exagérer sur ce point la rupture qui se serait produite après les *Dames* (le renoncement à solliciter de « grandes plumes » pour récrire les dialogues n’a pas la même portée que le renoncement aux acteurs professionnels : alors que le second refus suppose une volonté radicale de distance à l’égard du théâtre, le premier n’implique nulle défiance à l’égard de la littérature, bien au contraire). Le principe est bien déjà que la parole ne soit jamais directement expressive mais, fût-ce imperceptiblement, toujours *récitée*.

⁴⁰ Ph. Roger, art. cité, p. 41.

⁴¹ A. Bazin, art. cité, p. 16.

⁴² J.-P. Barrot, *L’Ecran français*, 26 sept 1945.

⁴³ « Son film était un film moderne, je devais transposer le style et conserver, hélas ! peu de phrases de Diderot » (*Du cinématographe*, p. 174).

⁴⁴ *Autour des Dames du Bois de Boulogne*, p. 34.

On en donnera deux exemples, a priori assez hétérogènes. Tout d'abord, lorsque Jean esquisse une comparaison entre Hélène et le métal précieux de l'étui à cigarettes qu'elle vient de lui offrir : « J'aime l'or. Il vous ressemble. Chaud, froid, clair, sombre, incorruptible... ». Quoi qu'en pense Truffaut, qui fait l'éloge de cette réplique, celle-ci vaut sans doute moins comme fragment de poésie « coctalienne » inséré dans la prose de Diderot que comme récitation d'un personnage en train de « faire des phrases », dont il est difficile, en l'occurrence, de se masquer qu'elles sonnent assez creux (il s'agit surtout de signifier la gêne de Jean qui tente de faire oublier sa négligence). Mais cette impression de récitation n'est nullement réservée, dans le film, aux paroles dictées par la volonté de donner le change à autrui. On la retrouve jusque dans la scène finale, pourtant la plus évidemment chargée d'émotion, et où elle ne saurait être rapportée à on ne sait quelle « insincérité » du discours. Ce qui frappe en effet dans le monologue final d'Agnès, c'est l'impression d'une parole qui traverse le personnage beaucoup plus qu'elle n'émane de sa subjectivité. Ce n'est certes pas encore le recto-tono que Bresson imposera quelques années plus tard à ses acteurs : la musique est encore présente, ainsi que certaines inflexions pathétiques qui seront vigoureusement bannies dans les films ultérieurs. Mais l'essentiel est déjà là, et le monologue d'Agnès anticipe sur les caractéristiques de la parole du modèle bressonien telles que Deleuze les a analysées : « le personnage parle comme s'il écoutait ses propres paroles rapportées par un autre, pour atteindre à une *littéralité* de la voix⁴⁵ ». Nul hasard s'il s'agit de la scène où les dialogues de Diderot sont repris le plus littéralement par Cocteau.

On conçoit qu'Alain Resnais ait pu être frappé de « l'intense musicalité » du dialogue des *Dames*⁴⁶. Dès ce moment, le dialogue bressonien s'apparente, en effet, à ce « récitatif d'opéra » qu'évoque Bazin à propos de la parole dans le *Journal d'un curé de campagne*⁴⁷. Or, là est sans doute l'une des clefs de la réussite du film et des dialogues de Cocteau et Bresson ainsi que l'a très justement souligné Philippe Roger : « le caractère « irréel » des dialogues souvent dénoncé par la critique [...] a été voulu par Bresson comme un strict équivalent de cette désappropriation des discours qui est un enjeu essentiel de *Jacques le fataliste* : comme la garantie que les paroles ne soient jamais tout à fait à leur place dans les bouches qui les prononcent. Le texte ainsi accompagne les personnages, sans jamais coller à eux⁴⁸. » Avant même de prendre le parti de choisir des « modèles » plutôt que des acteurs, l'effort de Bresson semble avoir été, en effet, de désapproprier la parole de ses comédiens, sortes de marionnettes « ventriloquées », traversées par des mots venus de fort loin, après avoir passé par de multiples intermédiaires. Certes, l'adaptation du récit de Diderot supprime la voix narrative de l'hôtesse. Mais lorsque les dialogues sortent de la bouche d'Hélène, de Jean ou d'Agnès, c'est après une série de médiations et au bout d'un long trajet dont la réécriture de Cocteau n'est que l'ultime étape.

C'est sans doute cela qui, plus encore qu'un « crépitement de mots secs », accentue « la mécanique du piège sur laquelle toute l'action du film repose⁴⁹ ». Car la désappropriation des discours contribue de manière décisive à l'impression de mécanique implacable qui se dégage du film. A partir du moment où Hélène formule son projet de vengeance, elle devient non seulement le double du metteur en scène à l'intérieur même de la fiction, mais aussi le double du dialoguiste puisque

⁴⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-temps (cinéma 2)*, Paris, Minuit, 1985, p. 315.

⁴⁶ Voir Robert Benayoun, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock, 1980, p. 33. On sait que Jacques Demy éprouva aussi une fascination singulière pour cette musicalité des dialogues du film.

⁴⁷ A. Bazin, art. cité, p. 17.

⁴⁸ Ph. Roger, art. cité, p. 52.

⁴⁹ Francis Ramirez et Christian Rolot, *op. cit.*, p. 279.

désormais, c'est elle qui *soufflera* à Jean, Agnès et sa mère non seulement leurs sentiments et leurs réactions mais leurs paroles, celles même qu'ils pensent prononcer le plus librement (la scène où Hélène dicte à Agnès la lettre qu'elle doit écrire à Jean possède de ce fait, un caractère évidemment emblématique). Si Agnès est instrumentalisée, c'est avant tout pour faire advenir un certain énoncé dans la bouche de Jean : la demande en mariage, suprême aveu d'amour qui renverse ironiquement l'aveu de désamour initial, déjà extorqué par la ruse.

D'où la dimension « métafictionnelle » du film⁵⁰, fort sensible notamment, comme l'a remarqué Jean Sémolué, dans cette réplique d'Hélène : « Elles vous plaisent *mes* dames du bois de Boulogne ?⁵¹ » Cette spécularité entre la machination d'Hélène et la mise en scène de Bresson est d'autant plus frappante que tous les témoignages insistent sur la volonté d'emprise totale manifestée par le réalisateur⁵². Si la manipulation est bien l'« action de l'homme sur d'autres hommes visant à leur faire exécuter un programme donné⁵³ », on voit que le terme peut définir aussi bien le projet d'Hélène que le travail de Bresson. L'insistance de Cocteau sur sa soumission aveugle aux exigences de son ami prend ici tout son sens. Encore faut-il préciser que, dans la perspective bressonienne, Hélène n'est à l'évidence qu'une « demi-habile ». Car, pour Bresson, l'emprise démiurgique et la machination d'autrui ont pour fonction paradoxale de « faire surgir l'inconnu⁵⁴ ». Autrement dit, la mécanique de l'emprise n'a d'autre finalité que de conduire à une expérience de la grâce, au sens théologique. Tel est, bien entendu, l'enjeu de l'ultime scène du film : si la voix d'Agnès est exténuée, c'est de parvenir enfin à proférer une parole qui ne soit plus soufflée par Hélène mais proprement *inspirée* par l'Amour.

Ce que Bresson semble avoir eu tant de mal à obtenir de ses acteurs, Cocteau l'a visiblement donné sans réserve : être un instrument, *parmi d'autres*, du surgissement de la grâce. Sans réserve mais non sans déplaisir ni difficulté⁵⁵. Cette instrumentalisation et cet effacement consentis font sans doute tout le prix de sa collaboration aux *Dames du bois de Boulogne*. A cet égard, on trouve dans le script un étrange dialogue où l'on verrait volontiers un emblème du travail de Cocteau⁵⁶. Il s'agit de la scène de la cascade du Bois de Boulogne, lorsqu'Agnès apporte une lettre à Jean, où elle lui révèle son passé mais qu'il refuse de lire. Dans le film, le dialogue est inaudible, couvert par le bruit de l'eau, mais la lecture du script révèle que les répliques de Jean et d'Agnès ont été entièrement rédigées :

Bruit d'eau qui absorbe les paroles

⁵⁰ Dimension qui n'est pas sans faire écho à l'une des figures fondamentales de *Jacques le fataliste* : la métalepse.

⁵¹ *Avant-scène* n° 196, p. 18 (nous soulignons). Voir Jean Sémolué, *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1993, p. 44.

⁵² Voir en particulier le témoignage de Maria Casarès : « Sur le plateau, [Bresson] est le véritable tyran [...]. Nous abandonnions, en entrant au studio, tout ce qui pouvait ressembler à une vie propre, à une volonté personnelle » (*Radio - Télévision - Cinéma*, n° 426, mars 1958, p. 16).

⁵³ Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 220.

⁵⁴ « Une mécanique fait surgir l'inconnu » (Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 69). Un peu plus haut, Bresson marque ses distances à l'égard de ces « films de cinéma contrôlés par l'intelligence, n'allant pas plus loin » (p. 53).

⁵⁵ Que l'acceptation de cette tâche qui le « dérange » dans son propre travail ne fut pas chose facile, c'est ce que suggère la volonté affichée peu après par Cocteau de s'assurer une position de totale maîtrise pour son propre film, *La Belle et la Bête*.

⁵⁶ Cocteau a visiblement perçu la dimension emblématique de ce « faux dialogue » puisque c'est l'un des deux seuls exemples qu'il cite de son travail lorsque Paul Guth l'interroge sur son rôle de dialoguiste : « J'ai écrit un dialogue qui ne sert à rien, couvert par le bruit de la cascade : *C'est là que je vous ai rencontrée pour la première fois...* » (*Autour des Dames du Bois de Boulogne*, p. 34).

Jean (*faux dialogue*). – C'est là que je vous ai rencontrée pour la première fois et chaque fois que je pensais à vous, c'est-à-dire chaque minute, j'entendais le bruit de cette eau qui tombe... Et chaque fois que je vous voyais, je vous voyais à travers cette cascade et ce demi-jour. Chaque fois que j'écoutais cette cascade, je vous revoyais et je vous entendais à travers son vacarme ... Non, non ! je vous en conjure, pas cette lettre. Pas de mauvaises nouvelles. Ne me gênez pas cette minute où je vous ai seule en face de moi... Regardez-moi. Taisez-vous si cela vous ennuie de répondre mais cachez cette lettre, je vous le demande.

Agnès (*faux dialogue*). – Et moi je vous le répète, je vous demande de lire cette lettre avant tout.

Jean (*faux dialogue*). – Et moi je vous demande de garder cette lettre dans votre poche... Et de ne plus m'en ouvrir la bouche.

A n'en pas douter, ce qui rend ce « faux dialogue » précieux est sa vocation même à l'effacement. Ces répliques, curieusement écrites pour n'être point entendues, sont peut-être l'image même du travail que Cocteau a accepté de fournir et de l'importance paradoxale de son « apport » au film de Bresson.

Christophe Martin
Université de Rouen (Cérédi)